

洪惠镇

# 唐代泼墨泼色山水画先驱 “顾生”考

泼墨泼色是80年代以来中国画相当时髦的一项技法,但它不是现代画家的发明,发明权属于一千二百年前的唐代水墨画先驱王默和“顾生”,王默发明泼墨法,“顾生”在泼墨基础上加以泼色,两人都是山水画家。王默史料记载明确,“顾生”是诗人画家顾况,还是另有其人,却一直是美术史的悬案。过去没人重视这个古人的“知识产权”问题,因为泼墨泼色在古代不是常规画法,发明人故不受重视。今天泼墨泼色变成中国画的重要技法,便不免要溯流探源,查找首创者。《美术观察》1996年第3期李昕、李光复的《中国画泼墨泼彩溯源》就是这样一

就人生而言,见不到这一点什么就是芸芸众生,见到这一点什么就是见性成佛道。

就艺术而言,一切门类的作品,具备这一点什么就是活的生命,缺少这一点什么,就是一堆死的要素。

活的、有生命的东西是自然的、有机的,而死的要素、部件组成的东西就是人为的、机械的。

有机的东西再简单也是不可知的、玄妙的、独特的。树叶可以有无数片是相似的,但是每一片都具有独特性,永远也不会有相同的第二片。机械的东西再复杂也是可知的、可以复制的。再复杂的机器短时间内可能只有一个,但是它不具有独特性,随时可能复制出成千上万个。

有人以为中国画的问题是重复太多。其实,再高明的写意画家,也不可能完全一样地复制自己的作品。正如日本的铃木大拙博士所说:“生活像一幅水墨画,必须一下子画成,不能有任何犹豫,不能有任何理智作用,也不能修改。生活不像油画那样可以涂抹,并可以一再地涂抹,直到画家最后满意。可是对水墨画来说,任何重画的地方,都会产生污点,就失去了生命。”画中国画,毛笔在接触宣纸的刹那,充满了禅意。它就像我们对人生的体验一样,只能照顾当下。不管你事前有何设想,事后有何思考,毛笔接触宣纸时所留下的痕迹是始料不及的。此时笔,此时墨,此时纸,此时心,是不可重复的。写意画就像人生一样,“即此样,无他样”。

中国的绘画艺术不仅在审美追求上与参禅相通,而且在对待形式、方法、工具等很多问题上都与禅意相契相合。在对立的事物中,绘画也如参禅一样,从来不是偏执一边,而是去寻求一种超越。

在对待形式上,中国画主张“得意忘形”。忘形,不同于变形。它既非有形,又非无形;它既是有形,又是无形。它包含了两者。忘形不是去排斥形,而是去关注本性。只有在见到了本性时,形才可能被忘掉。有形、无形都是对形的执著。忘形才能不为形所累,才是对形的超越。

在对待方法上,中国画提倡“无法而法乃为至法”。这里的无法即是忘法。它既非有法,又非无法;它既是有法,又是无法。它不是对技法的排斥,而是使技法纯熟到忘却。有法、无

法都是对技法的执著。忘法才能不为法所缚,才是对技法的超越。

“顾生”有姓无名,不见于古代画史,今人著作才提到他。例如王伯敏《中国绘画史》说:“《酉阳杂俎》记代宗时的顾生,他的某些作风与王墨(即默)相似。”指的是酒后泼墨泼色画峰峦岛屿。薄松年在《中国美术通史》中引用完全相同的材料,把这位“顾生”明确为王默的弟子,并说“当时他的画,自江以东,誉为神妙。”但都没注明材料出处。我查阅了几种不同版本的《酉阳杂俎》,均不见有“顾生”的记载,不知何故。这些资

料都是对技法的执著。忘法才能不为法所缚,才是对技法的超越。

在对待笔墨与空白上,中国画提出“有处恰是无,无处恰是有”。笔墨、线条只是造型的需要,它本身也被赋予了意义。其意义在有中之无。空白不只是为了被涂抹,它本身也被赋予了意义。其意义在无中之有。中国画不会像油画那样把所有的空白都涂满,必须留下一些空白,因为它运用着两者。

在绘画工具上,宣纸、毛笔的不可把握性,是中国画有意为自己制造了一个很大麻烦。但是,在经过一定时间的修炼之后,这种困难就会变为一种方便。画家不但可以得心应手地运用其可以把握性,还可以随心所欲地运用其不可把握性。这种对两者的运用,为中国画增加了一些意外的趣味与玄妙。

中国的绘画艺术就是这样在有与无之间、在对立的双方之间,创造了一种伟大的和谐。这种和谐不是静止的、死的东西,它是一种不断变化的现象。真正的艺术永远不会乏味,永远不会陈腐,因为它每时每刻都处在一种息息相通生灭不已的状态之中。从无中生起有,从有中生起无,它每时每刻都在振颤、流动。它像任何有生命的东西一样充满生机,永远都是新鲜的。

著名的美国艺术评论家迈克尔·勃兰森曾说,在有些中国画家的作品中,“有一种介于自觉与即兴之间的张力。”“在中国文化里,这种介于自觉和即兴之间的关系让人不可思议,它们同时并存,而中国人总是表现得很自然。”他认为“这种自觉性和即兴性的结合,肯定是当代艺术的一部分。”其实,这就是中国的禅。西方的一些画家,为了追求随意、即兴,往往走向肆意与疯狂。他们误以为禅就是放纵。其实,禅并非想做什么就做什么,而是做什么就想做什么。前者仍然是在追逐物欲,后者乃是对自心的一种高度警觉。禅宗把这种体验叫做觉知,或者更加形象地比喻为“三更摸枕头”。我想只有用心灵作画的人,才会有如此使用通身手眼的体验。

绘画,不能忘法就会呆滞,不能自在就会油滑,最妙的状态就如同参禅,“恰恰用心时,恰恰无心用”。但是,不要以为无心就是无所用心,要有个“无心”在作用,那才是真用心。

北 鱼 河北美术出版社现代设计编辑室主任

料,我仅见于唐封演的《封氏闻见记》,因需考证比较,引条如下,括号内是引者注,别的引文亦同。

“大历中,吴士姓顾,以画山水历托诸侯之门。每画先帖绢数十幅于地,乃研墨汁及调诸彩色,各贮一器,使数十人吹角击鼓,百人齐声唌叫。顾子著锦袄锦缠头,饮酒半酣,绕绢帖走十余币,取墨汁摊(一作滩)写(同泻)于绢上,次写诸色,乃以长巾一一倾复于所写之处,使人坐压,已执巾角而曳之,回环既遍,然后以笔墨随势开决为峰峦岛屿之状。”

此段文字,不同版本有些差异,《四库全书》无“击鼓”以下至“走十余币”等语。这些材料被明代朱谋㙔的《画史会要》摘要抄录,画家定名为“吴士顾”。清代佚名《书画史》又沿用《画史会要》,也称“吴士顾”。原文称作“顾子”,都不叫“顾生”,似是今人才将其改叫“顾生”的。

“顾生”被说成“自江以东,誉为神妙”,另有出处,是另一位“顾生”,见于唐王蔼的《祖二疏图记》,因需作比较,也摘录一部分原文于此:

“吴郡顾生,能写物,笔下状人风神情度,甚得其态,自江以东,誉为神妙。有好事者先贿以良金细帛,必避而不顾。设食精美,亦不为之谢,乃曰主人致殷勤,岂无意耶?何不醉我斗酒,乘其酣逸,当无爱惜。乃张素座隅,前即置酒一器,初沉思想望,摇首撼颐,忽饮十余杯斗,(然后画了一套《祖二疏图》,那是工笔人物画)数幅之上,有帐于京城之外,帐中有筵……列坐皆冕带盛服,有持筭主事者,有捧觥就饮者,有冯轼徐来者,有目于骑而回者,有仰吻而哈者,有挽首而肃者,有避席而遗簪履者,有促襟而将进者……”。

很显然,画风和上述那位泼墨泼色的山水画家“顾生”(“吴士顾”)完全风马牛不相及。两人的共同点只有籍贯、姓氏相同,画前有饮酒习惯也相同。但唐代画家有此习惯者不少,如吴道子“每欲挥毫,必须酣饮”(《历代名画记》)郑虔“酒后常称老画师。”(《杜工部集》)张志和“酒酣……舐笔辄成。”(《唐书本传》)王默“凡画图幃,先饮,醺酣之后,即以墨泼。”(《唐朝名画录》)等等。单凭喜酒、姓氏与郡望相同,不足以证明两者是同一个人。

认为“吴士顾”(或称“顾生”)就是顾况的今人著作,可以陈传席《中国山水画史》为代表。他介绍的顾况作画方式,完全和“吴士顾”相同,并且也注明见于段成式的《酉阳杂俎》。但我所查阅的几种版本的《酉阳杂俎》,只有关于顾况丧一子又转生其家及况子非熊钓鱼诀窍的记载。书中指出顾况是王墨的学生,和《中国美术通史》指出“顾生”为王默的学生一样,都未注明何所为据。前者应出自《历代名画记》的王默条目,文字不多,下文还要研究,也引录如下:

“王默师项容,风颠酒狂,画松石山水,虽乏高奇,流俗亦好,醉后以头髻取墨抵于绢画。王默早年授笔法于台州郑广文虔,贞元末于润州歿,举柩若空,时人皆云化去。平生大有奇事。顾著作知新亭监时,默清为海中都巡,问其意云:‘要见海中山水耳。’为职半年解去,尔后落笔有奇趣,顾生乃其弟子耳。彦远从兄监察御史厚与余具道此事,然余不甚觉默画有奇。”

张彦远很明确地说明“顾生”是王默的弟子,这个“顾生”当然是指前文的“顾著作”,“顾著作”就是顾况,他曾任著作郎。如若不是他,文中突然冒出一个“顾生”会让人费解。明代张丑《清河书画舫》说顾况“源出王洽(即默)”。清代永永普《式古堂书画汇考》说王洽“后以笔法授顾况”。都以《历代名画记》为据。明代朱谋㙔《画史会要》比较含糊,在王默条中摘

引《历代名画记》称“顾生乃其弟子耳”,未断定“顾生”就是顾况,同时也抄录《历代名画记》的顾况条目,另外又摘《封氏闻见记》记载“吴士顾”,这样就罗列了三个姓顾的可能同为一人的画家,并为清代佚名《书画史》所采用。《历代名画记》、《清河书画舫》与《式古堂书画汇考》都不载“吴士顾”。所举这几部画史都没收录王蔼所记的那位人物画家“顾生”。《中国美术通史》说“顾生”是王默的弟子,大概也源于《历代名画记》那句话,因为王蔼与封演都未说明他们所记的顾姓画家师承何人。但该书所说的“顾生”画风又是“吴士顾”的,与王默相似,或许也由画风推测“吴士顾”和王默有师生关系。同时又把王蔼“自江以东,誉为神妙”的赞语也归于他,这样,该书所介绍的“顾生”实是顾况、“吴士顾”与王蔼的“顾生”三人的材料综合。上文我已指出王蔼的“顾生”与“吴士顾”的不同,现在需要考证顾况与“吴士顾”是否同为一入。

《中国画泼墨泼彩溯源》一文也把“吴士顾”称作“顾生”,所引材料也是《封氏闻见记》。认为顾况与“顾生”并非一人的主要理由,就是《画史会要》并列顾况和“吴士顾”,而记载顾况的正史、画史和笔记小说又都没有一丝半缕具体描述顾况作画也有“吴士顾”作画那种情形。顾况是著名诗人,封演岂会不知其名?这些理由,也都是治学严谨的画史专家不把顾况和“顾生”划等号的理由。我原来撰写此文的初衷,也是想补充一些否定顾况即“顾生”的考证,诂料推敲了有关资料以后,竟得出相反的结论。下面请看分析:

首先是顾况有无可能具备泼墨泼色画风。关于他的原始材料极少,第一部记载他的画史是《历代名画记》,仅74字,全文如下:

“顾况,字逋翁,吴兴人。不修检操,颇好诗咏,善画山水。初为韩晋公江南判官,入为著作佐郎。久次不迁,乃嘲请宰相,为宪司所劾,贞元五年贬饶州司户,居茅山以寿终。有《画评》一篇,未为精当也。”

后世画史凡提到顾况,都摘录于此。但籍贯吴兴有误,《全唐诗》作海盐(今浙江海宁)人,《旧唐书》作苏州人。唐时苏州辖境包括浙江海盐、桐乡一带,因此明人编辑顾况著作《华阳集》时,海盐文士姚士麟撰《华阳集传》,称顾况为“苏州海盐人”。苏州简称吴,顾况与“吴士顾”郡望相同。顾况与王默的关系密切,已见上引《历代名画记》,两人一同在新亭监呆过。有关这件事,唐代李肇的《尚书故实》有不同记载:

“顾况,字逋翁,文词之暇,兼攻小笔。尝求知新亭监,人或诘之,谓曰余要写貌海中山耳。仍辟善画者王默为副知也。”

姚士麟《华阳集传》采用了这段材料,并说“任半年,解后落笔有奇趣。”后人著作也有沿袭姚说的。显然,“落笔有奇趣”是把《历代名画记》说王默的话移来的,但用在顾况身上,也说得通,因为他是王默的学生,画风相似,老师有奇趣,学生也能有奇趣。张彦远和李肇都晚生王默顾况好几十年,他们的材料都来自传闻,张明言是听他从兄说的,李书名“故实”,表示也不是直接材料。在两种传闻中,看海中山水的主角不同,但都共同反映了两个事实:

一是王默与顾况关系相当密切。王默“风颠酒狂”,顾况“不修检操”,《旧唐书》本传说他“性诙谐”,两人气味相投,结伴当官。都爱画画,都想“看”和“写貌”海中山水,志同道合。甚至年龄也相仿。顾况已有前人考证他的生卒年代,约为725—约814(《辞海》),相当于开元十三年至元和九年。王默不知生年,只知卒于贞元末(约804)。他“早年授笔法于台州郑广文虔”,郑虔是至德二年(757)贬至台州(今浙江临海)的,王

默向他学习即在这年或者以后。郑虔数年后去世,王默比他晚卒四十多年。如果所谓学笔法的“早年”以二至十岁计算,加上郑虔死前数年及死后四十多年,王默大约活了七十多岁。他的生年应在开元十几年间,和顾况年龄差不多,可以成为好朋友。在艺术上成为师徒,则不以齿叙,“善画者”为师。

第二个事实是王默与顾况都在海边生活和工作过,对泼墨泼色画法的发明至关重要。新亭监的位置有两说,一说在江苏江宁,姚士麟《华阳集传》说顾况“尝求知新亭监,监在盐官海濒”。姚是海盐人,以是说为当。盐官在海盐境内钱塘江入海口处,著名的钱江观潮处就在这里。顾况王默要“见”和“写貌”海中山水,王默又要“求为海中都巡”,在此为宜。王默向郑虔学过笔法后,又曾师法项容,项容善墨法,虽被五代荆浩批评为“有墨无笔”,但应是在墨法上有创新尝试,对王默后来发明泼墨和用头髻代笔作画有所启发。而王默泼墨“或淡或浓,随其形状,为山为石,为云为水”(《唐朝名画录》)的方法之形成,应当得益于在新亭监对海中山水研究。海中山水常有云雾水气弥漫,具有一定的抽象性效果,用泼墨表现更适宜,更自然天成。王默是专业画家,富于绘画的创造力。顾况只是“文词之暇,兼功小笔”的士大夫,须拜“善画者”为师,所以他只能受王默影响。王默发明泼墨和他的“风颠酒狂”有关,个性严肃的人不易有此艺术激情。顾况接受泼墨法,也有其“不修检操”,喜欢诙谐的个性条件。所以可以推测,顾况应当也能泼墨,并在泼墨基础上触发灵感,加泼彩色。

其次是顾况和“吴士顾”有无共同之处。根据封演的描写,“吴士顾”是以泼墨泼色为手段画山水的,顾况可能也会泼墨泼色,已见上文,这是第一个共同点。“吴士顾”作画前让人吹角击鼓噪叫,先饮酒半酣再绕着绢帖走十几圈才泼墨泼色,这种作风和王默很相似。王默“每欲作图画之时,必待沉酣之后,解衣盘礴,吟啸鼓跃。”(《宣和画谱》)都靠热闹气氛激发灵感。今人把“顾生”(即“吴士顾”)说成王默的学生,也是根据这一共同点。而王默未见有记载说他还有别的也是吴人也姓顾的学生,这“吴士顾”岂不是和顾况可能同为一人?第三是“吴士顾”所画为“峰峦岛屿”,和顾况在新亭监“写貌海中山”题材相同。第四是顾况“不修检操”,“性诙谐”,“坐诗语调谑”而贬官(《全唐诗》)。“吴士顾”作画所为——叫那么多人助兴,几同胡闹;著锦衣缠头是杂技优伶的装束,正表现为不修检操;让人用布巾坐压在色墨之上抽曳肌理,又含有很浓的诙谐调谑成份,实在活现出和顾况相同的个性特征。第五个共同点是“吴士顾”“历托诸侯之门”,顾况《旧唐书》本传说他“五公之贵与之交者……多狎之。”两人都受上层社会的欢迎。

其三是顾况与“吴士顾”创作活动年代有无出入。“吴士顾”的创作活动年代为“大历中”,大历共有十四年(766—779)。顾况的创作活动没有年代记载,但可以推测出大概。《全唐诗》称顾况“尝为韩滉节度判官,与柳浑、李泌善。浑辅政,以校书征,泌为相,稍迁著作郎。”“坐诗语调谑,贬饶州司户参军。”《旧唐书》未提判官一职,两书又都未提新亭监一职。除《历代名画记》明确记载顾况贬官是贞元五年(789)以外,其他任职年代都没有记载,我们只能找旁证资料推测。据《旧唐书》韩滉传载,韩于大历十二年(777)以后拜苏州刺史、浙江东西都团练观察使及镇海军节度使。顾况担任他的判官,也只能在这年,即52岁以后。韩于德宗贞元元年拜相,二年封晋国公来朝京师,三年病逝。柳浑贞元三年拜相(《旧唐书》本传)、征顾况为校书郎。后来李泌也拜相,迁顾况为著作郎。李泌卒于贞元五年(《旧唐书》本传),顾况因不满老朋友没多提拔自己,“不哭,而有

调笑之言(即所谓诗语调谑)”(《旧唐书》本传)),被劾于是年贬饶州(治所在今江西波阳)司户。这年他已是64岁老人。顾况实际在京为官,仅这两三年。他在何时知新亭监,没有旁证资料,只能推测。贬官后是不可能的,一来任所在江西,没有理由求知浙江的新亭监。二来此时王默也已六十多岁,一个老人如何“求知海中都巡”。判官任内当然也不可能,求知新亭监只能在任判官之前。顾况于至德二年(757)中进士,到大历十二年以后当判官之前,他年在32至52岁之间,正好郑虔贬台州,王默向虔学笔法也在这个时期。顾况是海盐人,中进士后求为桑梓小官合乎情理。又因先有在地方为官的经验,才可能被韩滉擢为判官。在任新亭监之后及任判官之前,他正当盛年,处在创作旺盛时期,完全有可能“历托诸侯之门”去作画交际,那正好是在“大历中”,和“吴士顾”的活动时间相符。

其四是如果顾况就是“吴士顾”,封演怎么会不知道呢?《四库全书》在辑录《封氏闻见记》时,考证封演在天宝中为太学生,顾况在天宝中是17至31岁,两人是同代人。封演在大历中尝任邢州(今河北邢台)刺史,正好是“吴士顾”与顾况的创作活动时期。他所谓“历托诸侯之门”的诸侯,不是《中国画泼墨泼彩溯源》一文解释的“侯爵那一类贵族官僚”,而是节度使之类地方军政长官。在这种藩镇首长官邸作画,当非一般画家。而顾况正有条件,他既是著名诗人和画家,在任判官之前,应与藩镇首长有过交往,显露干才,才得以推介擢用。也只有具备一定的士大夫身份,才可能摆那么大场面作画。远在河北的封演,如何可能见到江南藩镇官邸里的作画情形?他所记只是“闻”而不是“见”,文中所叙,单凭传闻就写得出来,不必亲眼所见。传闻难免会有脱漏误,把画家的名字误传或忘佚是常有的事,即使在资讯发达的现代,也时有发生。在中国古代,诗人受社会重视的程度远大于画家,《尚书故实》把绘画称作“小笔”,略含轻视之意,只比称绘画为雕虫小技文雅一些。因此,顾况作为画家的活动,在传闻中被忽略或漏掉名字,是完全可能的。封演的最后官阶是吏部郎中兼御史中丞,任期在贞元间。贞元共有二十一年,所谓“间”不会在头尾,而顾况贞元五年就已贬离京城,封演和他不是同朝官员,对一、二十年前传闻之事未有机会核实,因此不知“吴士姓顾”者就是顾况,也合乎逻辑。

和封演的记叙比较,王藹所记明显为亲眼所见,除了对画面的描述甚详外,文中记叙“顾生”与请其作画的“主人”对话甚详,像是作者就是那位“主人”。而对画家却只知其姓顾,肯定不是顾况。王藹的文章被收入《全唐文》,该书按时代先后编排,对作者加有简介,只说王藹“字望之,太原人,水部员外郎华子。”未注年代,但他前后的作者都是德宗朝官员,可见他也是德宗时人,与顾况同时。如果亲见顾况作画,当然不会只称“顾生”。由此理由,再加上画风画种不类,这位“顾生”与顾况没有关系是可以肯定的,没有任何材料证明顾况也会画人物画。“顾生”只是碰巧也是苏州人和姓顾而已,他的名字不为人知,可能因为身份低微。封演所记的那位画家被称为“吴士姓顾”而不说“吴生姓顾”,显示其身份属于士大夫阶层,两者不是一人,可以肯定。而顾况作画时已中了进士并当过新亭监,正合“士”的身份,这也可以成为他可能是“吴士顾”的一个理由。

其五是为何《历代名画记》对顾况的记载丝毫不提他的泼墨泼色画法呢?这应与张彦远的艺术观点有关。他认为“不见笔踪”,“不谓之画,如山水家有泼墨,亦不谓之画,不堪仿效。”(《论画体工用拓写》)在记载画家时有意不宣传泼墨,以免人们



盖山林近照

我出生于河北省行唐县一个普通农民家庭，世世代代以务农为生业，祖祖辈辈与学术无缘，然而到了我这一辈，却误投误撞地走向了治学之路。世代务农何以走向学术之路？我也不知道，大概是社会提供的条件和我的兴趣使然吧。

1949年在本村读小学，接着考入冀晋中学（现名行唐中学）。于1953年经统一考试分配到保定银行学校（中专）学习。

1956年毕业后，分配到兰州市人民银行做信贷工作，同年考入西北大学历史系考古专业学习。1960年分配到银川宁夏历史博物馆工作，1962年调到内蒙古文物工作队（内蒙古文物考古所前身）工作。在这里一呆就是几十年，一直到现在仍在走未竟之路，一切平平常常，普普通通，既没有立什么凌云之志，也没有喊过豪言壮语。不过我也在想：勤奋在于自己，不管他人怎么说，我干我的。

记得我从校门踏上工作岗位后，自己什么追求也没有，每

年的工作，听从领导安排，让到那就到那里。工作时间长了，看到老同事干这干那，自己也觉得应该干点事情。回顾我走过的学术历程，大约经历了以下几个阶段。

从60年代初到十年动乱是第一阶段。这个时期，是全面摸情况的时期。从旧石器时代直到元明清，对每一个考古发现我都有浓厚的兴趣，对回族、蒙古族的史料，以及每个历史时期的考古资料，我都做过卡片或记录，尤其是结合辽上京、元代黑水故城的发掘和调查，我搜集过大批有关资料。当时被同事们讥之为“杂家”，这个评论是符合事实的。

第二个阶段，从1967年至1990年。从1967年我走上了治岩画学之路。在此期间，我先后系统地考察了内蒙古的阴山、乌兰察布草原、阿拉善荒漠沙原等地岩画，又考察了宁夏、甘肃、青海、新疆、山西、辽宁、黑龙江、江苏、广西、福建等省区的部分画址。在国外，于1986年3至6月考察了美国得克萨斯州、科罗拉多州、怀俄明州、俄克拉荷马州、蒙大拿州、南达科他州、北达科他州、堪萨斯州，以及加拿大阿尔伯达省等地的岩画。使我对岩画有了感性认识，为治岩画学打下了基础。

在大量考察工作的基础上，先后写出了《阴山岩画》、《乌兰察布岩画》、《巴丹吉林沙漠岩画》、《中国岩画》等数部岩画报告。这些报告，虽然在写作方法上没有逃出前苏联学者所写的几部岩画著作的巢穴，但毕竟对我国岩画，尤其是内蒙古岩画有了一个较全面的接触和认识。在1983年大胆地提出了岩画学这一新学科概念，以《岩画学刍议》的题名发表在《潜科学》

仿效，所以他写王默，根本不像朱景玄《唐朝名画录》那样提到“以墨泼”，“脚蹙手抹”，只说他“以头髻取墨抵于绢画”。头髻代笔，还多少有些类似“笔踪”的东西，尚能称作“画”，才被记载，但还要说明“虽泛高奇，流俗亦好”。“余不甚觉默画有奇。”张璪虽然有时“以手摸绢素”作画，但主要是用秃毫笔，用被墨法，与王默根本不同，张彦远对他的记载就较详细且甚推崇。在顾况条目中，张彦远不说他的山水画法为何，却批评他的《画评》“未为精当，正好透露顾况的艺术见解、实践方法和审美标准，有不同于张彦远所推崇的正统的成份”，这是第一个原因。第二个原因是画史和笔记小说的写法不同，笔记小说掺有很多文字虚构成份，记叙难免夸张或蓄意渲染，不能都当作翔实的史料看。比如王蔼说“顾生”“自江以东，誉为神妙”，倘真有如此造诣，为何没有一部唐代及后世画史记载他？这就像当今的作家、记者喜欢把某个画家吹成“大师”而美术界根本不把他当回事一样。封演所记，不但含有传闻夸张文字渲染成份，且将偶一为之的游戏性即兴表演当作常用画法加以记载。大家想想看，同时帖几十幅绢，请几十人吹角击鼓，百人尖叫，这种拍电影般的场面得如何劳命伤财，岂有可能反复经常地这样作画？即使现代西方前卫艺术家也办不到。这正是此种画法无法推广、成为流行后世的常规画法的根本原因。严肃的画史是不应把偶然画法当作常用画法记载的，王默的泼墨法和以头髻代笔相对方便得多，可以作为常用画法，因而被载入画史。大

场面地玩泼墨泼色，应是顾况的偶然所为，他定有别的常用画法。《清河书画舫》说“尝闻琴川刘以则孙某秘藏顾况江南春图袖卷，后有宋元名贤题跋，笔法潇洒，天真烂然。近始见之项氏。昔人评况画品入神，源出王洽（即默）而秀润过之，殆非过许云。”可见他总不能经常斯文扫地，传世的画风还是严肃的，他毕竟是位著名诗人嘛。类似他的传奇性画法，在唐代还有，也不为画史所载。例如《西阳杂俎》卷五记“大历中，荆州有术士”能“合彩色于一器中”，“饮水再三噉壁上，成维摩问疾变相，五色相宜如新写。”是种“喷绘”法。同书卷六记一位“范阳山人”能作“水画”，完全像现代水墨画家的“水拓法”，其法是掘地为池，“具丹青墨砚”，“纵笔毫水上”再“拓以致绢”，“食顷，举出观之，古松怪石，人物屋木，无不备。”顾况诗集中有一首《范山人画山水歌》，不知是否就是这位“范阳山人”，若是，他们三位都是同时代人。他们的种种画法都超出常规太远，故为画史所不顾。只有笔记小说家有兴趣记录以为谈资，也因此给研究画史造成困难。

以上材料，经过梳理考证，应该可以认为顾况就是“吴士顾”。自然仍会有人不能认同，因为确实没有更直接的证据证明二者同为一，因此这一美术史的悬案，永远不会有结果，说是也不是，说不是也是，就是这样。

洪惠镇 厦门大学美术系